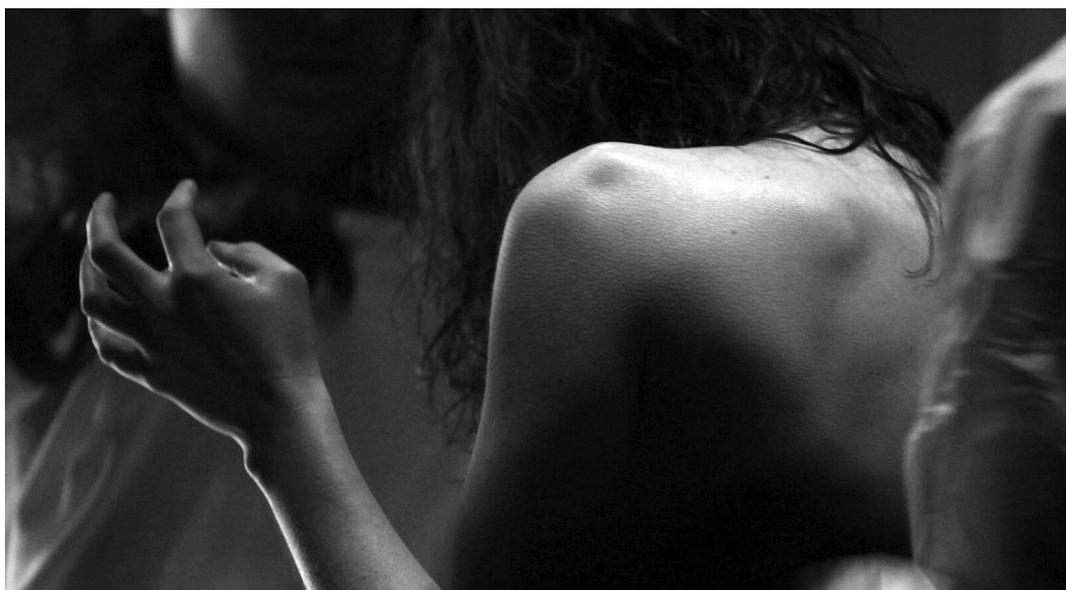


Quem tem medo do 'Big Brother'?

Ricardo Fonseca

>
Gaspar,
 de Peter Handke,
 enc. Tiago Correia,
 A Turma, 2013,
 fot. Ricardo Miranda.



Título: Gaspar (1967). *Autor:* Peter Handke (n. 1942). *Tradução:* Anabela Mendes. *Encenação e dramaturgia:* Tiago Correia. *Cenografia:* Ana Gormicho. *Figurinos:* Anita Gonçalves. *Desenho de luz:* Francisco Tavares Teles. *Música original e sonoplastia:* Nelson Silva. *Vídeo:* Francisco Lobo (com o apoio de Juliana Constantino). *Movimento:* José Olivares. *Interpretação:* António Parra, Diana Sá, Emílio Gomes e Sara Pereira. *Produção executiva:* Maria Pires. *Produção:* A Turma. *Co-produção:* Guimarães 2012. *Colaboração:* Teatro Oficina. *Local e data de estreia:* CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura), Guimarães, 30 de Novembro de 2012.

Hic jacet / Casparus Hauser / Aenigma / sui temporis / ignota nativitas / occulta mors
 [Aqui jaz Kaspar Hauser, enigma do seu tempo. Nascimento desconhecido, morte misteriosa]
 Epitáfio de Kaspar Hauser

Um corpo de mulher contorce-se languidamente na obscuridade. A enquadrá-lo encontram-se estantes metálicas indistintas, como se pertencendo a um arquivo anónimo na cave de um ministério, algumas cadeiras, uma marquesa, uma bacia de cobre, um jarro de água e um ecrã onde se projectam pequenas figuras geométricas. Vislumbram-se objectos como livros e dossiês no interior das estantes, através de portas e gavetas abertas. A mulher continua deitada e movendo-se a espasmos enquanto o público vai enchendo a sala. Quando parece estabilizado o ruído e o movimento na plateia, entram em cena, providas de diferentes direcções, três figuras de bata branca que erguem cuidadosamente a mulher e a colocam em cima da marquesa. Esta debate-se desordenadamente mas sem vigor. Parece apenas incapaz de coordenar os gestos. Segue-se uma aparente descontaminação, com as figuras de bata branca a aspergirem o corpo da mulher com desinfetante. No final da operação, as figuras afastam-se e a mulher levanta-se tropeçadamente, caminhando com passos incertos.

Irá começar a sua "educação".

Estreado na recta final da Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, o espectáculo *Gaspar* esteve em cena no CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura), entre 30 de Novembro e 1 de Dezembro, com encenação de Tiago Correia e produção da companhia A Turma, colectivo fundado em 2008 por alunos da ESMAE. *Gaspar* foi extraído da peça *Kaspar* (1967) de Peter Handke, cujo título remete para a figura de Kasper Hauser, o misterioso jovem que apareceu na cidade de Nuremberga, a 26 de Maio de 1828, com uma carta dirigida ao capitão von Wessenig e repetindo a frase "Eu quero ser um cavaleiro como o meu pai foi". No texto de Handke, o estríbilho da personagem é "Gostava de vir a ser como alguém que já em tempos existiu".

Como o próprio autor explica, "a peça *Kaspar* não apresenta Kaspar como ele é ou como ele era verdadeiramente" (Handke 1967: 11). O interesse de Handke é outro. Na última das suas *Sprechstücke* – as "peças de



<
Gaspar,
 de Peter Handke,
 enc. Tiago Correia,
 A Turma, 2013,
 fot. Ricardo Miranda.

fala" que concebeu no início da carreira, onde procurou testar o alcance e os limites da linguagem, assim como o poder performativo das palavras, e cujo primeiro exemplo foi *Insulto ao público*, de 1966 –, Handke quis mostrar o que é possível fazer a alguém através de frases, "como falando se pode forçar alguém a falar", designando por isso a peça como uma "tortura verbal".

No jogo cénico que propôs, "os espectadores não vêem o cenário como a reprodução de um espaço situado noutro lugar, mas como uma imagem do palco. O cenário representa o próprio palco" (*Idem*: 12) E como a atenção deverá estar voltada para o que *acontece no palco* (a aprendizagem de Gaspar por via da linguagem), não deverá existir um antes, ou depois, da situação encenada. Na visão de Handke, Gaspar nasce das próprias tábuas do teatro e será recolhido e arrumado, no final do espectáculo, juntamente com as estantes e cadeiras.

A encenação de Tiago Correia mantém-se fiel a algumas destas premissas: o mobiliário é asséptico e não conta qualquer história; os objectos dispõem-se sem grande coerência; e Gaspar, representado por uma mulher, comporta-se como um recém-nascido – uma situação puramente teatral. Onde o espectáculo se desvia da proposta de Handke é na remissão para um universo específico, do qual se pode adivinhar um antes e um depois. Os responsáveis pela endoutrinação de Gaspar, os pontos-instrutores, que na peça de Handke são apenas vozes gravadas que vão dirigindo frases à personagem indefesa e aturdida, surgem aqui interpretados por três actores. Dois homens e uma

mulher rodeiam Gaspar envergando fardas cinzentas, enquanto lhe sussurram ou gritam um vocabulário que ele não reconhece. A descontaminação prévia e a existência de fardas, o que pressupõe um condicionamento institucional da personagem, tornam inevitáveis certos paralelos: desde o pesadelo mengeliano, antecipado em mais de cem anos pelo *Woyzeck* de Büchner, até qualquer experiência subterrânea conduzida por um Estado arbitrário. A referência torna-se ainda mais clara quando são projectadas no ecrã as imagens dos pontos-instrutores. Eles são a cara que tudo vê no universo distópico de *1984*, de George Orwell. A partir deste reconhecimento é inevitável imaginar "um espaço situado noutro lugar" e uma história que não se confina à situação de palco. Quebra-se a ideia primordial de Handke e a assunção, talvez influente na construção da peça, de que "o espaço da tragédia não é mimético, não representa nenhum lugar do mundo" (Ubersfeld 2010: 52).

O caminho adoptado por Tiago Correia é obviamente legítimo e o ambiente da peça autoriza uma aproximação ao mundo orwelliano. Mas a "educação" proposta por Handke é talvez mais perturbadora do que a do Ministério da Verdade. Os mecanismos da novilingua e do duplo-pensar, em *1984*, visam a aceitação, por parte dos membros do Partido (o resto da população é lumpen e não representa ameaça), de um estado de guerra permanente que por si só justifica a perpetuação do poder. Através da delimitação da linguagem, previne-se a formulação de pensamentos de traição. A conformidade é o grande objectivo. Mas este universo assustador não é, objectivamente, uma realidade

>
Gaspar,
 de Peter Handke,
 enc. Tiago Correia,
 A Turma, 2013,
 fot. Ricardo Miranda.



imediatamente e reconhecível, por muito relativistas que sejamos. Já em *Kaspar* os mecanismos de indução a que a personagem é sujeita visam a aceitação de uma moral burguesa. Através da delimitação da linguagem, e segundo a ideia de Wittgenstein (figura tutelar na peça de Handke) de que os "limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo" (Wittgenstein 1922: 114), promove-se a ética do trabalho, do asseio, da organização; encaixa-se o indivíduo nos moldes da sociedade. E neste universo, onde a conformidade é o grande objectivo, já nos podemos reconhecer.

Ao invocar o "Big Brother" o espectáculo anuncia claramente uma intenção, pois ninguém chama Orwell sem pretender compará-lo a um estado de coisas. Supõe-se que a actual crise financeira reúne condições de elegibilidade para essa comparação. Mais uma vez o "sistema" ultrapassa-nos e oprime-nos. Mas será discutível a eficácia da opção enquanto comentário à actualidade. O progresso pessoal pelo trabalho e a necessidade de ambição, ideias fortes na educação de Kaspar, serão talvez mais incisivas a interpelar o nosso estado de coisas se deixadas no limbo do jogo teatral de Handke. Com a colagem ao universo de Orwell a interpelação parece dispersar-se pelos múltiplos alvos dessa mesma comparação ao longo das décadas, diluindo-se as características próprias do presente. Os alarmes de 1984 não poderão ser esquecidos, mas justamente serão mais fortes quanto menos convocados enquanto alarme genérico. Nos tempos que correm, e ironizando um pouco, os funcionários sinistros que manipulam Gaspar teriam provavelmente as carreiras congeladas e cortes nos subsídios.

Os efeitos dessa opção tornam-se também visíveis no plano do espectáculo. O Gaspar teatral é desordenado, incapaz de realizar os gestos mais elementares e de se relacionar com os objectos, que lhe caem das mãos e o confundem, oferece possibilidades que a actriz vai explorando em movimentos caóticos e viscerais. No momento em que se começa a vestir leva uma eternidade a calçar as botas, como se estivesse perante um desafio sobre-humano, e essa incompreensão é bem traduzida no corpo da intérprete. Os pontos-instrutores são também

dinâmicos na fase inicial do processo, resolvendo inclusive algumas questões técnicas, como o jogo de luzes, através da manipulação directa dos projectores. As suas frases são lançadas em registos diversos, tal como prevê o texto original, alternando-se as dicções mecânicas, sarcásticas ou furiosas. A música acompanha os discursos pontualmente, em géneros como a canção de protesto, as marchas militares ou a música erudita. A configuração geral e o trabalho dos actores parecem responder às enormes potencialidades cénicas do texto.

Com a evolução do processo, no entanto, e sobretudo a partir do momento em que Gaspar começa a produzir as suas próprias frases, o movimento dos corpos transfere-se quase exclusivamente para a caixa vocal e o ritmo quebra-se. Percebemos que Gaspar se transforma num ponto-instrutor, com a mesma roupa e um discurso idêntico, e essa homogeneização afecta a plasticidade do espectáculo. O caminho parece inverso ao do texto de Handke, onde a resistência à uniformização, pelo menos no plano teatral, é conseguida com a multiplicação de "Gaspares", que vão sabotando a aprendizagem do original. Nunca saímos do teatro nem da situação experimental que nos propõe. No espectáculo de A Turma o caminho estreita-se. A colagem a Orwell é consequente o que torna inevitável, e também previsível, a osmose de Gaspar em relação aos funcionários. Ele termina perdido, tal como na peça, resumido à ideia de que é apenas "cabras e macacos", mas encontra-se perdido num lugar já fora do teatro, no tal imaginário do Grande Irmão, desolador e terrível, mas menos enigmático do que a figura que o inspirou.

Referências bibliográficas

- HANDKE, Peter (1974), *Gaspar*, trad. Anabela Mendes, Lisboa, Plátano [1967].
 ORWELL, George (2002), *1984*, trad. Ana Luísa Faria, Porto, Coleção Mil Folhas (Público) [1949].
 UBERSFELD, Anne (2012), *Os termos-chave da análise teatral*, trad. Luís Varela, Évora, Licorne, Teatro-Materiais 4, [1996].
 WITTGENSTEIN, Ludwig (2002), *Tratado lógico-filosófico: Investigações filosóficas* [1922], trad. M.S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.